



# MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI  
ISSN 2316-1663

VOLUME 9, NÚMERO 3 | JUL-SET 2020

## ORIDES FONTELA E JOÃO CABRAL DE MELO NETO: LUCIDEZ E DESPERSONALIZAÇÃO POÉTICAS



## ORIDES FONTELA AND JOÃO CABRAL DE MELO NETO: POETIC LUCIDITY AND DESPERSONALIZATION

Pedro Henrique Viana de Moraes  
Universidade Federal do Maranhão, BRASIL

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR  
RECEBIDO EM 01/06/2020 • APROVADO EM 26/06/2020

---

### Abstract

This paper intends to analyze how images and composition methods connected to poetic lucidity and depersonalization, mainly disseminated by João Cabral de Melo Neto (1920-1999) in the Brazilian poetic tradition, survived and were reframed by subsequent poets. To reach this goal we chose to draw some points of connection between poems of the paulista poet Orides Fontela (1940-1998) and those that were written by João Cabral. We will try to understand how the poet used certain themes and images on her own way. For the theoretical discussion about the phenomenon of lucidity and depersonalization some authors' ideas will be used, they are: Giddens (1991), Perrone-Moisés (1998), Pessoa (1966), Eliot (1989) and Friedrich (1978). During the analysis, other thinkers' contributions will be approached, such as Secchin (2015), Augusto de Campos (1975) and Benedito Nunes (2007).

---

### Resumo

Este artigo tem como intuito analisar como imagens e modos de compor ligados à lucidez e à despersonalização poéticas, principalmente difundidas por João Cabral de Melo Neto (1920-1999) na tradição poética brasileira, sobreviveram e foram ressignificadas por poetas posteriores. Para alcançar esse objetivo, escolhemos traçar alguns pontos de conexão entre poemas da poeta paulista Orides Fontela (1940-1998) e de João Cabral. Tentaremos compreender como a poeta se utilizou de certos temas e imagens à sua maneira. Para a fundamentação teórica acerca dos fenômenos de lucidez e despersonalização serão utilizadas as ideias de alguns autores, são eles: Giddens (1991), Perrone-Moisés (1998), Pessoa (1966), Eliot (1989) e Friedrich (1978). No momento da análise, serão utilizadas contribuições de outros teóricos, tais como: Secchin (2015), Augusto de Campos (1975) e Benedito Nunes (2007).

---

#### Entradas para indexação

---

**KEYWORDS:** Modern Poetry. Depersonalization. Lucidity. Brazilian Poetry.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia moderna. Despersonalização. Lucidez. Poesia brasileira.

---

#### Texto integral

---

## INTRODUÇÃO

É inegável que o poeta João Cabral de Melo Neto deixou uma marca na tradição literária brasileira, pela qual é impossível passar incólume. Cabral expõe o mecanismo do poema, desvenda suas metáforas e mostra as engrenagens da imagem lírica com total desenvoltura. Ele produz uma poesia de ato cerebral que nos remete às lições de Paul Valéry e de outros teóricos construtores do modernismo que difundiram a noção de que a emoção poética deveria nascer de um sentimento intelectualizado.

Na esteira do pensamento cabralino, inúmeros poetas posteriores encontraram nele um alicerce para a sua própria produção lírica. Claro exemplo é o dos escritores concretistas, cujos ensaios discorrem abertamente acerca da importância de João Cabral para a composição renovada do poema e o colocam no rol de seus precursores no Brasil. Além deles, a presença cabralina reverbera em outros poetas contemporâneos. Passadas as utopias, esses autores se veem mais livres para mesclar influências e cantares, ressignificando a relação dos leitores com a tradição.

É nesta seara que colocamos Orides Fontela (1940-1998), autora cuja obra será examinada neste artigo com o intuito de evidenciar como determinadas imagens de impessoalidade e lucidez, difundidas principalmente por João Cabral de Melo Neto na tradição brasileira, “sobrevivem” na poesia mais recente. A poeta paulista dá uma nova roupagem a esses elementos em seu universo lírico. Envoltura numa contumaz luta filosófico-existencial e possuidora de uma lucidez investigativa, Orides usa os elementos racionais e impessoais como meios para tentar desvelar a essência do mundo e das coisas.

Não obstante, é sabido que a poeta não possui a dicção cortante do seu par pernambucano; sua força manifesta-se de outras maneiras, principalmente através da extrema concentração de elementos e imagens dentro de sua obra. A concisão orideana é um tema muito discutido pela crítica que se debruçou sobre o seu trabalho e quanto mais forte se dá essa concentração mais a sua poesia se torna atrativa e de uma claridade enigmática. Antes, porém, de traçarmos um paralelo entre a poesia cabralina e a orideana, é pertinente iniciarmos uma reflexão acerca dos primórdios da despersonalização poética e da lucidez lírica.

## LUCIDEZ E DESPERSONALIZAÇÃO POÉTICAS

As mudanças que a modernidade trouxe consigo são indubitáveis; nenhum campo da sociedade se manteve inatingido pela efervescência dos últimos séculos, pela expansão e globalização do sistema econômico, pela massificação do consumo e da produção cultural. As artes e a literatura, nesse contexto, passaram por mudanças estéticas e estruturais que refletem os momentos de ruptura e ressignificação característicos da época moderna. Em seu livro *As consequências da modernidade* (1991), Anthony Giddens explica:

Os modos de vida produzidos pela modernidade nos desvencilharam de todos os tipos tradicionais de ordem social, de uma maneira que não tem precedentes. Tanto em sua extensionalidade quanto em sua intensionalidade, as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas que a maioria dos tipos de mudança característicos dos períodos precedentes. (GIDDENS, 1991, p. 10)

Para o sociólogo britânico, a modernidade é constituída por uma série de *descontinuidades*. Dentro desse contexto veloz de ressignificações, a Arte e a Literatura, a exemplo de outros campos, passaram por intensos dilemas: seguir o influxo totalizador dos tempos ou resistir-lhes à pressão, voltando-se sobre si mesmas? Neste ponto se inscreve a arte poética, centro deste trabalho, e suas características aqui abordadas: a lucidez e a despersonalização.

A lucidez poética nasce, portanto, de um posicionamento criador específico por parte do poeta, que, em grande parte, assume uma outra visão de linguagem e de mundo. Seus olhos devem voltar-se agora com iluminadora perspicácia para os mecanismos da linguagem e o conceito de emoção poética é ressignificado. É a época de uma arte soberana, mas, diga-se de passagem, em nada alheia ao mundo:

Acrescenta-se que essa autonomia do universo poético, que conferiu à palavra tanto uma soberania em relação aos dados da realidade quanto um poder de auto-crítica, não indica, entretanto, um alheamento do poeta em relação à realidade e à história. Como atesta Octavio Paz, “la crítica del lenguaje es la forma más radical y

virulenta de la crítica de la realidad”. Daí a consciência crítica dos poetas modernos, ao revolucionar o conceito de criação, não ter deixado também de pôr sob suspeição os valores e as certezas do mundo moderno. (MACIEL, 1994, p. 79)

Além disso, essa autonomia, que tem como base a metalinguagem e outros aspectos caros à modernidade poética, tem muito a ver com o desenvolvimento dos conceitos de lucidez e impessoalidade; afinal, “na modernidade, a impessoalidade do poeta é um valor declarado e perseguido. Neste ponto, a modernidade se opõe ao romantismo expressivo sentimental” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 116). Os motivos dessa predileção pela impessoalidade passarão a ser tratados a partir desse ponto, quando se tentarão elencar certos momentos e pensadores relevantes sobre a questão.

Começemos por Hugo Friedrich, que, em seu conhecido estudo **Estrutura da lírica moderna** (1978), rastreia a origem da despersonalização poética nas mesmas origens da poesia moderna, a saber, a tradição pós-romântica francesa, especificamente em três grandes poetas: Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. O primeiro deles, Baudelaire, ajudou a estabelecer um aspecto sintomático do labor poético vindouro: a reflexão constante acerca do próprio fazer artístico. Tal reflexão é pano de fundo das questões relacionadas à racionalidade e à despersonalização. Segundo Friedrich, o poeta francês “justifica a poesia em sua capacidade de neutralizar o coração pessoal” (FRIEDRICH, 1978, p. 37). Rimbaud, por outro lado, parece ir mais além do que o autor de *As flores do mal*, pois, segundo Friedrich, ele desumaniza o eu do poema para atingir as amplidões imagísticas e imaginárias a que se propunha, vestindo, de tal modo, “todas as máscaras”:

A própria poesia de Rimbaud é desumanizadora. Não falando a ninguém, monologa, portanto, procurando atrair quem escute, com palavra alguma: parece conversar com uma voz para a qual não existe intérprete concebível, sobretudo lá, onde o Eu imaginado cedeu lugar a uma expressão sem o Eu. (FRIEDRICH, 1978, p. 70)

Caminhando para fora da tradição francesa, é pertinente trazer à cena alguns “escritores-críticos”<sup>1</sup> que durante o século XX contribuíram sobremaneira para a teorização da lucidez e despersonalização poéticas. Começemos por um caso clássico da literatura moderna, o famoso ensaio **Tradição e Talento Individual** (1989). Nele T. S. Eliot nos fala de seu ponto de vista sobre a relação que os escritores devem manter com a tradição precedente e injeta nesse tópico outros temas e discussões que muito interessam à modernidade. A certa altura do texto, ele toca na questão da consciência da despersonalização poética, ponto-chave do seu ensaio: “Quanto mais perfeito for o artista, mais inteiramente separado estará nele o homem que sofre e a mente que cria; e com maior perfeição saberá a mente digerir e transfigurar as paixões que lhe servem de matéria-prima” (ELIOT, 1989, p. 43). Vemos em Eliot esse ensejo de uma arte poética suprapessoal, corroborando as

palavras de Perrone-Moises quando nos diz que a impessoalidade não nasce de um capricho deste ou daquele autor isolado, mas é um “valor declarado e perseguido da lírica moderna.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 167)

Esse contínuo caminhar rumo à separação criador-obra é, para Eliot, um subterfúgio para uma nova emoção estética, que seria advinda da transfiguração dos sentimentos, e que produz no leitor uma experiência diferenciada: “O efeito de uma obra de arte sobre a pessoa que dela desfruta é uma experiência distinta em espécie de qualquer outra que não pertença ao campo da arte” (ELIOT, 1989, p. 43). Esse efeito é a capacidade do leitor de reconhecer-se a si mesmo no espaço no qual o próprio escritor se retirara.

Outro autor com ideias significativas para o tema abordado é Fernando Pessoa. Muito se tem discutido sobre os conceitos de pessoalidade e impessoalidade em sua obra, o que de certa forma ajudou a criar a imagem quase mística que possuímos dele. Todavia, não é do escopo deste trabalho o alargado debate acerca da heteronímia e ortonímia de Pessoa. Aqui nos é cara a sua noção de sensação, mais propriamente de sensação artística:

Para passar de mera emoção sem sentido à emoção artística, ou susceptível de se tornar artística, essa sensação tem de ser intelectualizada. Uma sensação intelectualizada segue dois processos sucessivos: é primeiro a consciência dessa sensação, e esse facto de haver consciência de uma sensação transforma-a já numa sensação de ordem diferente; é, depois, uma consciência dessa consciência, isto é: depois de uma sensação ser concebida como tal – o que dá a emoção artística- essa sensação passa a ser concebida como intelectualizada, o que dá o poder de ela ser expressa. (PESSOA, 1966, p. 192)

Uma “sensação intelectualizada”, eis o ponto que aqui mais interessa, pois nos remete a uma reflexão sobre a própria sensação à guisa de criar uma “emoção estética”; e essa espécie de elucubração pressupõe uma separação cada vez maior entre o autor e a obra a ser criada, no sentido de que não será a sua própria sensação originária que estará na obra final, o que sugere um carácter de impessoalidade. Essa consciência sobre o pensar artístico também pode produzir maneiras características de compor e lidar com as imagens, colocando o poema sob o jugo de uma forte lucidez. Veremos agora como isso se dá a partir da interrelação entre Orides Fontela e João Cabral de Melo Neto.

## **JOÃO CABRAL E ORIDES FONTELA: LUZ, PEDRAS E TEIAS**

João Cabral de Melo Neto (1920-1999) é considerado um dos nomes capitais da poesia brasileira do século XX. A sua prolífica fortuna crítica revela como sua obra

ainda suscita inúmeras reflexões e debates teóricos. Essas ponderações contínuas acerca da sua produção desvelam a importância de um autor que se diferenciava da lírica tradicional: “Nem liquidação nem superação do lirismo, a ruptura, transformada num estado permanente, mobiliza, no sentido da construtividade, a reação pela qual essa poesia enfrentou a própria crise histórica da lírica moderna.” (NUNES, 2007, p. 113)

Cabral é frequentemente alocado na Geração de 45, ainda que essa filiação se configure de forma problemática, dado que muitos autores apontam para a instabilidade do aspecto geracional dos escritores de 45, agrupados diversas vezes apenas pela proximidade de nascimento e publicação. Como afirma Antonio Carlos Secchin:

A obra de João Cabral de Melo Neto se apresenta quase isolada em nosso panorama literário, por não existir uma linhagem ostensiva na qual ela se possa inscrever, à exceção, talvez, da prosa de um Graciliano Ramos. Cabral não se coaduna com a geração de 1945, a qual cronologicamente pertence, e tampouco se caracteriza como simples continuador do complexo estético e ideológico da poesia de 1922. (SECCHIN, 2014, p. 415)

Os poetas concretistas apontam João Cabral como um dos precursores da poesia concreta no Brasil. Segundo Augusto de Campos, o poeta pernambucano teria sido o primeiro a se atentar às novas problemáticas acerca da linguagem e da poética:

No Brasil, o primeiro a sentir esses novos problemas, pelo menos em determinados aspectos, é João Cabral de Melo Neto. Um arquiteto do verso, Cabral constrói seus poemas como que a lances de vidro e cimento. Em *Psicologia da composição* com a “Fábula de Anfion” e “Antiode” (1946-1974), atinge a maturidade expressiva, já prenunciada em *O Engenheiro*. (CAMPOS, 1975, p. 34)

Os concretistas, em diversos momentos, consideraram-se continuadores da poesia cabralina, opinião que hora ou outra era validada pelo próprio poeta. Não obstante, como o foco deste artigo visa à poesia mais contemporânea, pós-vanguarda, ou mesmo pós-utópica, optamos por rastrear na poeta Orides Fontela algumas imagens também trabalhadas por Cabral e as suas leituras. Esse rastreio tem o intuito de evidenciar como João Cabral introduziu no Brasil uma tradição lúcida, e de que forma esta foi lida e ressignificada pelos poetas poesteriores, no nosso caso Orides Fontela. Antes da análise, entretanto, faz-se necessário um pequeno preâmbulo acerca da poeta à guisa de apresentação para os leitores menos familiarizados.

Orides Fontela (1940-1998) é uma poeta ainda relativamente desconhecida pelo público leitor e até mesmo dentro de vários círculos universitários. Apenas recentemente a autora vem sendo objeto de trabalhos acadêmicos de grande fôlego, como livros, dissertações e teses, mesmo assim numa quantidade muito aquém daquela dedicada aos seus coetâneos, como Hilda Hilst, por exemplo. Fato curioso, já que desde cedo sua obra já havia chamado atenção de crítico renomados, a exemplo de Antonio Candido, que prefaciou um de seus livros.

Nascida na cidade paulista de São João da Boa Vista, a poeta teve uma vida de inúmeros percalços e problemas financeiros. Apesar disso, Orides produziu cinco obras, a saber, **Transposição** (1969), **Hélianto** (1973), **Alba** (1983), **Rosácea** (1986) e **Teia** (1996) e ganhou em 1983 o prêmio Jabuti de Literatura. A partir deste momento, analisaremos algumas imagens e modos de construir o poema que evidenciam a forte presença da lucidez e, em diversos casos, de um teor despersonalizante. Além disso, estabeleceremos conexões com a obra cabralina, respeitando as idiossincrasias de cada autor.

Iniciemos pensando na questão do que chamaremos de racionalidade operante, através, principalmente, das imagens de um trabalho manual consciente. Em Orides Fontela, essa problemática fica evidente desde o primeiro livro **Transposição** (1969). Nessa obra há uma espécie de lucidez perscrutadora que perpassa os poemas, e que nos faz lembrar, em termos gerais, a estética cabralina. Na maioria dos poemas existe um confronto com a realidade e uma tentativa de compreensão dos fenômenos da existência, o que constitui uma preocupação assente da autora. Vejamos o poema abaixo:

Mãos  
com as mãos nuas  
lavar o campo

as mãos se ferindo  
nos seres, arestas  
da subjacente unidade

as mãos desenterrando  
luzesfragmentos  
do anterior espelho

com as mãos nuas  
lavar o campo:

desnudar a estrela essencial  
sem ter piedade do sangue (FONTELA, 2015, p. 34)

Nesse poema, a imagem do trabalho manual expõe a importância da consciência do labor poético. A mão nua que se fere nos seres durante esse desnudamento reforça a seriedade de um trabalho incansável e, acima de tudo,

árduo. Nessa composição, a imagem do campo lavrado desempenha um papel central, visto a sua repetição como mote. A sementeira, uma das formas mais antigas de transformação do mundo e mudança sobre ele, é usada como metáfora para se discorrer sobre composição. Neste caso, o campo assume uma proporção imagética parecida com aquela conferida à imagem do tecer, que analisaremos mais adiante.

João Cabral também possui em sua produção poética imagens que tratam do trabalho e da vigília constante do poeta, mas, neste caso, para oferecer uma poesia cada vez menos subjetivada, cada vez menos entregue às expansões incontroláveis do íntimo. Esse projeto começa já em **O engenheiro** (1945), seu segundo livro de poemas, mas atinge uma força expressiva mais completa em **Psicologia da composição** (1947), composto de três poemas: “Fábula de Anfion”, “Psicologia da Composição” e “Antiode”.

Os versos iniciais de **Psicologia da Composição**, por exemplo, revelam a atitude do artista que se retira da obra depois de nela ter trabalhado com as próprias mãos: “Saio do meu poema / como quem lava as mãos”. O ato de lavar também indica a pureza, uma assepsia que será o ponto central de todo o poema. Nele, “o foco atencional”, nas palavras de Benedito Nunes, estabelece um ato de depuração que elimina do “papel” tudo o que envolve a noite, o sonho e o mundo vegetal. No fim do poema, a imagem do vegetal é desertificada pelo processo de inversão do florescer natural:

Cultivar o deserto  
como um pomar às avessas:  
então, nada mais  
destila; evapora;  
onde foi maçã  
resta uma fome; (MELO NETO, 1994, p. 94)

Chama atenção também a metáfora do “cultivar”, cujo campo semântico se aproxima do “lavar” do poema de Orides Fontela. Outra das principais facetas da lucidez orideana está representada nas metáforas luminosas e de claridade. A luz solar desempenha um papel muito mais devastador do que as imagens das mãos, já que o seu poder é dilatado e atinge a totalidade dos seres:

Meio-dia  
Ao meio-dia a vida  
é impossível  
A luz destrói os segredos:  
a luz é crua contra os olhos  
ácida para o espírito.  
A luz é demais para os homens.  
(porém como o saberias  
quando vieste à luz  
de ti mesmo?)



Meio-dia! Meio-dia!  
A vida é lúcida e impossível. (FONTELA, 2015, p. 80)

No poema acima, a luminosidade assume um caráter onipresente e onipotente, cuja força absoluta põe a vida em suspenso ou mesmo abre espaço para a sua inexistência. A lucidez torna a vida superficial e cotidiana impossível. Nesse poema não há perguntas, as construções são bastante assertivas e impessoais, como se o eu-lírico falasse uma verdade ou, mais propriamente, como se a verdade se falasse. Os versos entre parêntesis, espécie de adição ou comentário poético de caráter apelativo, dão a entender que não há como ter ideia dessa luz que a tudo despoja antes de adquirir uma autoconsciência lúcida, “vir à luz de si mesmo”.

Essa presença marcada do lúcido acompanhará a poeta através de suas obras, variando em sua força. São recorrentes as imagens de luminosidade e a presença imperiosa da luz solar que parece ser uma força pungente a exemplo do poema acima. Essa imagística luminosa evoca diversos poemas cabralinos como, por exemplo, a recriação do mito de Anfion, onde a força solar não pode ser ignorada:

(Ali, é um tempo claro  
como a fonte  
e na fábula.

Ao sol do deserto e  
no silêncio atingido  
como a uma amêndoa,  
sua flauta seca: (MELO NETO, 1994, p.90)

A fábula de Anfion, fundador da cidade de Tebas, nas palavras de Benedito Nunes (2007, p. 32), “corresponde à experiência da secura e silêncio, à trajetória no deserto da alma, que sucedem ao medusamento da subjetividade.” O deserto luminoso acompanha todo o poema. Nele, Anfion cumprirá sua jornada para fundar Tebas, mas essa missão deve fazê-la destruindo a flauta, instrumento doce ligado ao sonho e ao subjetivo, que pensara usar para edificar a cidade. Depois da luta com os monstros da inspiração e da subjetividade e do fracasso de sua missão, Anfion lança a flauta “aos peixes surdo-mudos do mar”. O que nos interessa aqui, não obstante, é a maneira como a luminosidade e as imagens solares são tratadas em um e outro poeta. João Cabral insere essas imagens de lucidez, e a luz solar faz parte, na tradição brasileira, de seu programa de poeta arquiteto. Vale ressaltar que a despersonalização se relaciona de forma intrínseca com as imagens solares, pois a luz nada mais é do que um instrumento para a desertificação do íntimo e a contenção do subjetivo.

Na composição do autor pernambucano, a lucidez solar representa uma idealidade, uma espécie de tecido mítico cujos sinais devem ser obedecidos e cujo caminho deve ser seguido pelo herói Anfion, como no exemplo das sagas gregas. Por outro lado, em Orides Fontela, a luz solar representa uma força esmagadora que a

tudo pode destruir e diante da qual os seres e a vida sofrem grande pressão; “A vida é lúcida e impossível”. No poema da autora paulista, portanto, a luminosidade solar tem um poder de destruição que atenta contra o próprio sujeito.

Não obstante, após as leituras de alguns outros poemas, é possível perceber que o sol ou a luz possuem um caráter que, à primeira vista, surge como destrutivo, corroborando o que afirmamos antes, mas que logo assume uma feição reveladora, como podemos identificar nesse poema do livro **Helianto** (1973):

### As estações

Anuncia-se a luz

e o puro Sol  
o Sol informe  
verte-se

desencantando cores  
frutos vivos  
– força em ciclo descobrindo-se.

... mas

há o estar da pedra  
há o estar do corpo  
há peso e forma; os frutos  
apodrecem (FONTELA, 2015, p. 127)

No poema acima, a imperiosidade do sol se desenha, logo a princípio, por sua grafia inicial em letra maiúscula. Chama atenção, logo na segunda estrofe, o verbo “verter”, que parece se coadunar com o movimento do poema na página, uma espécie de descida vertiginosa ou em cascata, acompanhando o entornar da luz. Essa força solar é capaz de preservar apenas o que é passível de resistência. Já os frutos, clássicos elementos vegetais e perecíveis, apodrecem. No poema acima, esses elementos sobreviventes (a pedra e o corpo) são introduzidos pela conjunção adversativa “mas” e representam uma oposição à primeira parte do poema, já que o peso e a forma reagem ao caráter puro e informe da luz.

Mas o que nos chama atenção neste poema é a relação entre as metáforas do fruto (perecível) e da pedra (resistência). Também em Cabral essa relação metafórica se apresenta. Nele, principalmente a partir de **Psicologia da composição**, os elementos vegetais e naturais, incluídos aí os frutos, surgem como componentes metafóricos do perecível.

Em **O engenheiro**, a poética da mineralização ainda não será o centro da lírica que caminha de um ideal de natureza orgânica para um de natureza inorgânica, razão pela qual os vegetais e as árvores serão, por fim, substituídos pelo

mineral, principalmente pela pedra. “Aos poucos, Cabral deixa de lado analogias entre a natureza orgânica e a poesia para empregar substâncias minerais como paradigmas para o poema e modelo de uma disposição psicológica desejável.” (PEIXOTO, 1983, p. 47). Vejamos a última estrofe do poema, também chamado “O engenheiro”:

A água, o vento, a claridade,  
de um lado o rio, no alto as nuvens,  
situavam na natureza o edifício  
crescendo de suas forças simples.  
(MELO NETO, 1995, p. 69-70)

Nas estrofes anteriores a essa, o engenheiro sonha envolvido por luminosidade e o projeto do edifício nasce do ideal de um “mundo justo”. Todavia, como comprova o fragmento acima, o poema é o edifício que surge das forças simples, situado na natureza. Rio, vento e nuvem cercam e compõem a paisagem junto à construção. Segundo o crítico Antonio Carlos Secchin, ainda neste livro o poeta começa a resolver as tensões estabelecidas entre natural e artificial: “Estabelece-se uma dicotomia entre o inanimado artificial (cimento) e o animado natural (árvore), que será, em *O engenheiro*, resolvida pela metáfora da pedra, que realiza a convergência entre o animado de um eu natural de outro.” (SECCHIN, 2014, p. 51)

Contudo, a partir dos livros posteriores, as imagens do orgânico logo assumem características negativas e indesejáveis. Podemos presenciar esse procedimento na já citada “Fábula de Anfion” quando o eu-lírico se depara com a sua criação, a cidade de Tebas:

Esta cidade, Tebas,  
não a quisera assim  
de tijolos plantada,  
  
que a terra e a flora  
procuram reaver  
a sua origem menor:  
  
como já distinguir  
onde começa a hera, a argila,  
ou a terra acaba? (MELO NETO, 1994, p. 91)

A “origem menor” é o mundo vegetal do caos subjetivo criado pela flauta e pelo acaso. Por tal razão, Anfion não consegue distinguir a barreira ou limites entre os elementos: a hera, a argila e a terra. Aqui, a cidade situada no natural destrói o projeto límpido e racional.

Outra imagem de valia para a nossa análise é a do tecer. Orides Fontela se utiliza dela ou de outras imagens correlatas de mesma base semântica. É o caso, por exemplo, do poema “Pedra”, que transcrevemos aqui:

### Pedra

A pedra é transparente  
o silêncio se vê  
em sua densidade

( clara textura e verbo  
definitivo e íntegro  
a pedra silencia)

O verbo é transparente  
o silêncio o contém  
em pura eternidade (FONTELA, 2015, p. 30)

No poema, identificamos a evidente correlação entre o objeto da natureza, a pedra, e o material verbal constitutivo do poema. “A clara textura” da pedra e, por comparação, do verbo, é uma imagem criada a partir da união de dois elementos: a claridade e a textura. Esta última, em suas raízes, proveniente da tradicional, e já referida, figura do tecido. O objeto urdido e tramado para configurar uma unidade final sempre apareceu como uma ideia cara para os poetas que prezam totalmente ou em certa medida pela lucidez e pela racionalidade.

Como prova do que foi dito acima, em algumas obras de João Cabral de Melo Neto ocasionalmente despontam as imagens do tecer, da linha ou do tecido. Elas aparecem como metáfora da lucidez operante em “Psicologia da Composição”, por exemplo, poema do qual trazemos um excerto:

Não a forma obtida  
em lance santo ou raro,  
tiro nas lebres de vidro  
do invisível;

mas a forma atingida  
como a ponta do novelo  
que a atenção, lenta,  
desenrola,

aranha; como o mais extremo  
desse fio frágil, que se rompe  
ao peso, sempre, das mãos  
enormes. (MELO NETO, 1994, p. 94)

Neste poema, o fio do novelo é metáfora de uma composição poética lúcida, de trabalho paciente e constante com o intuito de atingir a forma, não apenas recebê-la do caos subjetivo. Para Benedito Nunes, há no poema uma centralização no “foco atencional, que dirige e centraliza o processo poético, retira da lembrança a remissão ao passado, para conservar esse valor de imagem.” (NUNES, 2007, p. 36). Ponto relevante no poema também é a imagem da aranha que, segundo Secchin, “corroborar o ideal de controle” que produz os frágeis fios que podem a qualquer momento romper sob o julgo do descontrole subjetivo de quem os confecciona (mãos enormes). A relação Aranha / Atenção também ocorre em Orides Fontela. O poema “Teia”, emblemático de sua produção, é um bom exemplo. Abaixo trazemos um fragmento:

A teia, não  
arte  
mas trabalho, tensa  
a teia, não  
virgem  
mas intensamente prenhe:  
  
no centro  
a aranha espera (FONTELA, 2015, p. 307)

No poema está evidenciada a ideia da construção poética como trabalho racional. Dentre aqueles que, a princípio, observam a teia há os que não conseguem antever que o produto final é fruto de um labor constante de um ser: um anelante animal, a aranha. Nesse poema, a autora nos mostra que a teia poética é tramada com cuidado e paciência, e o que se apresenta como forma final que possa encantar o leitor nada mais é do que uma exímia arte de composição. Deve-se, porém, levar em consideração a ressalva de que esse trabalho lírico não é simplesmente um malabarismo estéril da forma, mas, sim, uma atividade que nutre a poesia de sentidos; o poema é “intensamente prenhe”.

Por fim, analisaremos algumas imagens de mineralização, mais propriamente uma didática mineralizante. Iniciemos com Orides Fontela:

**Núcleo**  
Aprender a ser terra  
e, mais que terra, pedra  
nuclear diamante  
cristalizando a palavra. (FONTELA, 2015, p. 38)

No fragmento acima, estabelece-se uma conexão entre a pedra e a palavra. Mais do que isso, há um ensinamento, uma lição. Aqui a pedra não é modelo de imitação, mas se presume que o aluno deva tornar-se o próprio objeto: “Aprender a ser”. Comparemos com a primeira parte de “Educação pela Pedra” de João Cabral:

#### **A educação pela pedra**

*Uma educação pela pedra: por lições;  
para aprender da pedra, freqüentá-la;  
captar sua voz inenfática, impessoal  
(pela de dicção ela começa as aulas).  
A lição de moral, sua resistência fria  
ao que flui e a fluir, a ser maleada;  
a de poética, sua carnadura concreta;  
a de economia, seu adensar-se compacta:  
lições da pedra (de fora para dentro,  
cartilha muda), para quem soletrá-la. (MELO NETO, 1996, p. 21)*

É inegável a ênfase didática do poema já pelo título. A composição destrincha diversas maneiras de aprender, lições dadas àqueles que estão dispostos a frequentar a mineralidade da pedra. Na estrofe, podemos ver resumidos muitos dos temas caros ao universo cabralino, como, por exemplo, a impessoalidade, a resistência ao fluir subjetivante e a condensação. É uma espécie de aprendizagem negativa: “A educação pela pedra implica a aprendizagem de uma ‘desaprendizagem’ do ‘poético’” (SECCHIN, 2014, p. 243).

Ambos os poemas, o de Orídes e o de Cabral, dão prova da alta impessoalidade e concisão que os autores que seguem essa tradição lúcida devem perseguir. Todos os textos que vimos nesta análise são refratários ao “eu”; evitam as digressões subjetivas. Ao invés disso, abunda o olhar sobre o mundo, a visão dos objetos: a pedra, o edifício, a teia. Além disso, há a dura dicção do que se anuncia nos poemas com sua objetividade e verbos no infinitivo: cultivar, tecer, lavrar, aprender, etc.

## **CONCLUSÃO**

Deste artigo depreendemos que a impessoalidade e lucidez poéticas são sintomáticas da modernidade. Representam um pilar do pensamento crítico do século XX e configuram um novo posicionamento da poesia frente ao seu gradual deslocamento para um plano mais baixo, obscurecida pelo utilitarismo de nossa sociedade de consumo. A poesia se volta para a linguagem e para o pensamento sobre ela própria, a presença do intelecto operante não é mais escondida e, como observamos neste trabalho, em inúmeros casos se desvela de maneira clara. Porém, esse novo processo não implica um abstracionismo frio ou numa racionalidade estéril; pelo contrário:

A lucidez nunca matou a arte. Como boa negatividade, é discreta, não obstrui ditatorialmente o espaço das imagens e dos afetos. Antes, combatendo hábitos mecanizados de pensar e dizer, ela dá à palavra um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os objetos. (BOSI, 200, p. 173)

Cada poeta, dentro de suas preferências, utiliza-se da lucidez de forma própria. Desta forma, João Cabral e Orides Fontela são duas diferentes faces desse fenômeno. O poeta pernambucano de maneira nenhuma inaugurou as facetas de impessoalidade e racionalidade; no entanto, é inegável o seu papel de destaque, já que elevou os temas aqui tratados a um patamar nunca antes visto na poesia brasileira. Diríamos que a obra cabralina representa uma quase obsessão pela lucidez, fato este que produziu um marco na nossa tradição poética, na qual esse ponto de vista ainda possuía um estatuto dúbio (a exemplo do caso da Geração de 45 e sua guinada para a subjetividade e o abstracionismo).

As fortes e duras imagens do poeta pernambucano criaram um divisor de águas, iniciando-se assim uma espécie de “tradição cabralina”. Como já dissemos na seção introdutória, os poetas concretos acharam em Cabral um excelente precursor para as suas ideias de concretude da palavra e da imagem. Orides Fontela, por outro lado, coloca a despersonalização e a lucidez em novos moldes, relacionados principalmente à questão da busca da essência e da origem dos fenômenos; uma profunda jornada para dentro e para além do humano. Orides, filósofo de formação, bebeu também nas fontes da corrente fenomenológica e escreveu em uma época em que a chamada modernidade poética e a ebulição vanguardista estavam pouco a pouco se diluindo. Contudo, apesar das aberturas das fronteiras de influência, ela se manteve fiel a certo programa poético circular (ou “caleidoscópico”, nas palavras dos críticos), trabalhando à exaustão determinadas imagens.

Os dois autores aqui apresentados nos mostram, ademais do alcance da lucidez e despersonalização, a possibilidade de reinvenção da poesia e a sua ânsia em encontrar caminhos para se conectar com seu tempo e com a posteridade. Por fim, a questão da influência poética não deve ser vista como uma filiação obediente ou uma angústia inerte, motivos já bastante desusados na Teoria Literária e Literatura Comparada, mas, sim, como algo vivo capaz de receber acréscimos e ressignificações.

## Notas

<sup>1</sup> Os próprios Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé produziram obras críticas sobre literatura e cultura. Todavia, segundo Leyla Perrone-Moisés, foram os autores anglo-americanos que

iniciaram e repercutiram essa tendência. Lembremo-nos da influência de Edgar Allan Poe, por exemplo, sobre Baudelaire. Nas palavras da crítica: “Cada vez mais livres, através do século XIX e sobretudo do XX, os escritores sentiram a necessidade de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira. Decidiram estabelecer eles mesmos seus princípios e valores, e passaram a desenvolver, paralelamente às suas obras de criação, extensas obras de tipo teórico e crítico. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11)

---

### Referências

---

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta. \_\_\_\_\_; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos – 1950-1960. São Paulo: Livraria duas cidade, 1995, p.34-38.

ELIOT, T.S. Talento e tradição individual. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

FONTELA, Orides. **Poesia Completa**. São Paulo: Hedra, 2015.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade. **Revista de estudos de literatura**, Belo Horizonte, v. 2, p. 75-96, out. 1994

MELO NETO, João Cabral. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

\_\_\_\_\_. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.



NUNES, Benedito. **João Cabral**: A máquina do poema. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

PEIXOTO, Marta. **Poesia com coisas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSOA, Fernando. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral**: uma fala só lâmina. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

---

#### Para citar este artigo

---

MORAES, P. H. V.de. Orides Fontela e João Cabral de Melo Neto: lucidez e despersonalização poéticas. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 9., n. 3., 2020, p. 37-53.

---

#### Os Autores

---

PEDRO HENRIQUE VIANA DE MORAES é Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Maranhão, desenvolve pesquisa na área de poesia brasileira, espanhola e hispano-americana. Estuda principalmente a questão da poesia e silêncio e reflexões sobre a linguagem poética moderna.